

Nas origens do melodrama: a Tragédia neolatina em Portugal

Margarida Miranda

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

A história de um fenómeno complexo como o teatro não se esgota no âmbito da história literária, porque nele colaboram diversas artes e técnicas. Isso não significa a secundarização do texto literário, mas apenas a importância da abordagem do teatro na sua globalidade, compreendendo todas as outras linguagens, o que confere ao fenómeno teatral uma natureza particularmente interdisciplinar. Das diversas linguagens distinguirei porém a música, num momento histórico em que já se preparava, na Europa, a evolução estética que haveria de conduzir ao nascimento da ópera. A história do Teatro é assim inseparável da história da Música, e a história do teatro neolatino em Portugal oferece, como veremos, um particular contributo à história da Música no Ocidente.

1. Uma poética dramática inovadora: Miguel Venegas, 1559-1562

O mais conhecido autor de teatro jesuítico neolatino em Portugal foi o P. Luís da Cruz, autor de numerosas peças dramáticas de temática bíblica representadas no Colégio das Artes de Coimbra, no final do séc. XVI, que mereceram ser publicadas em Lião, em 1605. Algumas delas têm sido objecto de estudo moderno: a *Josephus* foi estudada em Braga por António Melo; a *Sedecias* foi estudada em Lisboa por Manuel de Sousa Barbosa; antes destas, também já tinha sido modernamente traduzida e publicada a tragicomédia *O Pródigo*, por Mendes de Castro, em 1989¹.

Mas a verdade é que, quando o P. Luís da Cruz começou a compôr as suas peças, já era herdeiro de uma experiência de poética dramática jesuítica, que em Portugal se pode dizer fundada

1. António M. Martins MELO, *Luís da Cruz e a tragicomédia Josephus*, Universidade Católica, Faculdade de Filosofia de Braga, 2001 [tese de doutoramento policopiada]; Manuel José S. BARBOSA, *Bíblia e Tradição Clássica: a Tragédia Sedecias do P. Luís da Cruz, S.I.*, 2 vols., Lisboa 1998 [tese de doutoramento policopiada]; P. Luís da CRUZ S.I., *O Pródigo (Tragicomédia)* (Prefácio, traslado e notas por J. Mendes de CASTRO. Introdução e tradução do prólogo por R. M. Rosado Fernandes), Lisboa, I.N.I.C., 1989.

por Miguel Venegas, de quem aliás Luís da Cruz foi discípulo, nas classes de Humanidades e Retórica do Colégio de Coimbra.

Miguel Venegas foi um jesuíta que podemos considerar da primeira geração. Antigo professor de Retórica da Universidade de Alcalá de Henares, foi chamado a Portugal num período em que a Província portuguesa sofria de uma grande carência de meios para responder às expectativas de D. João III acerca da missão escolar da Companhia. Os colégios de Santo Antão, em Lisboa, e o Real Colégio das Artes de Coimbra (entregue aos Jesuítas desde 1555) esgotavam os recursos docentes da Companhia, insuficientes para a procura escolar que então se verificava.

Conhecido entre os contemporâneos como excelente poeta e orador, Miguel Venegas ensinou vários anos em Portugal, tendo sido depois destinado a Roma e a Paris. Os seus dramas, por vezes transmitidos como anónimos, conheceram uma longa história de representações e constituíram uma espécie de arquétipo imitado por toda uma geração de jesuítas. Por isso, embora nunca tenham sido publicados, os dramas de Venegas foram copiados em grande número e conservam-se em manuscritos em cidades da Europa e da América, como Lisboa, Coimbra, Évora, Perúsia, Chantilly, Dillingen, Munique, Colónia, Messina, Cidade do Vaticano, Roma, Rio de Janeiro e Nova Iorque, constituindo assim um repertório europeu de teatro.

Quando deixou a Companhia, em 1567, Miguel Venegas regressou ao ensino universitário, primeiro em Salamanca, onde continuou a sua actividade dramática, em competição com Francisco Sanchez de las Brozas, e finalmente em Alcalá de Henares, onde começara o magistério².

A nova dramaturgia foi inaugurada em Coimbra, em 1559, com a tragédia *Saul Gelboeus*, uma tragédia de assunto bíblico, inspirada no *Primeiro* e no *Segundo Livro dos Reis*.

Não é por acaso que, ao mesmo tempo que Coimbra assistia à representação da primeira tragédia, o principal tipógrafo de Coimbra, António de Mariz, fazia imprimir duas tragédias de Séneca, também por acção dos Jesuítas. A edição do *Thyestes* e de *Troades* em 1559, e no ano seguinte a edição de *Hercules Furens* e de *Medea* foram certamente encomendadas pelos professores do Colégio das Artes, como indica o monograma da Companhia que se encontra na folha de rosto de cada volume.

Séneca é, na verdade, o principal modelo do género dramático cultivado pelo ensino do Colégio das Artes. A edição coimbrã destas tragédias é apenas um indício desse facto.

O tema da *Saul*, retirado, como se disse, do *Primeiro* e do *Segundo Livro do Reis*, tornou-se também um dos temas mais frequentes da tragédia sacra humanística. Recorde-se apenas o sucesso que teve em Évora a representação da peça homónima de Simão Vieira (*Saul*), em Novembro do mesmo ano, por ocasião das celebrações da fundação da nova Universidade. O texto da tragédia perdeu-se, mas segundo a análise que Baltasar Barreira deixou desta peça, a concepção da tragédia parece ter sido a mesma da representação de Coimbra. Era composta em cinco actos, divididos estes por Coros que cantavam «a quatro vozes um epigrama sobre a matéria do mesmo acto».³ Uma obra pensada não só como espectáculo poético e oratório, mas também como espectáculo

2. Margarida MIRANDA, *Miguel Venegas e o nascimento da Tragédia Jesuítica*, Universidade de Coimbra, 2002 [tese de doutoramento policopiada].

3. Existe uma longa descrição desta representação, incluindo uma breve análise da peça, na carta de Baltasar Barreira (então professor de *segunda*), de Évora, 27 de Novembro de 1559: *Monumenta Historica Societatis Iesu* (148 vols até 1996) Madrid-Roma, 1894-1996, *Litterae Quadremestres* [doravante *Litt. Quad.*] 6, 390-401.

A propósito do aparato com que as personagens foram caracterizadas, à custa das preciosidades que todas as famílias se orgulhavam de emprestar, escreve o autor da carta: «Fué tanto el lustre y realze de las figuras, que quedaron todos attonitos viendo el oro que entonces se descubrió» (p. 397).

musical e acontecimento social de extrema importância na vida da cidade, que atraía alguns milhares de espectadores.⁴

O tema que inspirou Venegas e Simão Vieira em 1559, em Portugal, foi o mesmo que inspirou pouco depois dois autores franceses protestantes. Entre 1562 e 1563, Louis des Masures compôs uma trilogia sobre David. *David combattant*, *David triomphant* e *David fugitif* são obras de literatura militante e proselitista que fazem de David a sua personagem principal. O próprio Jean de la Taille compôs também um *Saul le Furieux* (1562) cujo título expõe desde logo uma filiação nos modelos latinos senequianos.

Embora não possamos de modo nenhum afirmar que a obra de La Taille seja uma imitação da *Saul Gelboeus* de Venegas, não podemos deixar de observar alguns aspectos que ela conserva em comum com a obra do humanista de Coimbra. O longo desenvolvimento da cena da Pitonisa, por exemplo, a narrativa do Amalecita contando a morte do rei, bem como, de resto, toda a conclusão da peça, com os trenos finais por Saul e por Jónatas, permitem afirmar que, se por um lado, o tratamento dramático do tema é diferente na peça latina e na peça francesa, há que reconhecer além da fonte literária comum, a valorização dos mesmos momentos dramáticos.⁵

A *Saul Gelboeus* de Miguel Venegas tem mais de 2500 versos distribuídos entre quinze personagens – sem contar com os exércitos de Saul e de David, nem com o Coro dos Hebreus – e conserva-se em vários Manuscritos: dois em Évora, dois em Lisboa, dois em Roma, além de cópias singulares em cidades como Perúsia, Chantilly, Munique e Dillingen, sem esquecer o Ms. de Nova Iorque, pertencente à Hispanic Society of America.⁶

2. A Tragédia Saul (1559)

Da *Saul Gelboeus* de 1559, possuímos mais do que uma descrição. São textos cheios de interessantes pormenores acerca dos cenários, da execução musical e até do estilo declamatório (um aspecto que causou viva impressão nos ouvintes).

4. Por razões imprevistas, o Cardeal Infante D. Henrique não pode assistir àquela primeira representação, durante os festejos da fundação da nova Universidade jesuítica, mas assistiu à repetição que dela fizeram os estudantes, no ano seguinte, no dia 21 de Abril de 1560. Fê-lo na companhia de muitos doutores da Universidade e do P. Francisco Borja, que se encontrava de visita a Évora, bem como de D. Jerónimo Osório, o qual louvou muito a tragédia pela qualidade dos versos e das sentenças. Cf. Carta de Brás Gomes, de Évora, 30 de Abril de 1560, *Litt. Quad.* 6, p. 591: «a Jerónimo de Soro, que es un hombre insigne en letras, contentó sumamente la representación y composición de la tragédia, loando mucho los versos y sentencias della».

5. Que Jean de la Taille conhecesse a tragédia de Venegas não era impossível, como recordou Claude-Henri FRÈCHES, *Le Théâtre Neo- latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisbonne, 1964, 190. Na verdade, Venegas ensinou em Paris desde 1564, e no seu tempo existiam certamente muito mais manuscritos do que aqueles que chegaram até nós. Por outro lado, a *Saul le Furieux* surge em 1562, embora só tenha sido publicada em 1572. Vd. Raymond LEBÈGUE, *La tragédie religieuse en France. Les debuts (1514 -1573)*, Paris, Honoré Champion, 1929, 403.

6. A lista não pretende ser exhaustiva. Aos Mss. já conhecidos por FRÈCHES (*op. cit.*) e por Nigel GRIFFIN, «Miguel Venegas and the sixteenth-century jesuit school drama», *The Modern Language Review* 68 (1973) 796-806 acrescentei apenas os dois de Roma e o de Perúsia. Cf. Margarida MIRANDA, *Miguel Venegas e o nascimento da Tragédia jesuítica...* capítulo 3, «Bibliografia de Miguel Venegas», 63 ss.

Uma parte do texto da *Saul* foi objecto de estudo crítico e tradução, acompanhada de um valioso estudo de introdução e notas, da autoria de Ermelinda Emília Ferreira Barbosa COUTO, *Saul Gelboeus de Miguel Venegas*, Universidade de Coimbra, 1968, [Dissertação de licenciatura em Filologia-Clássica]. Foi um dos primeiros estudos portugueses de teatro jesuítico orientados por Américo da Costa Ramalho. Infelizmente, tratando-se de uma tese de licenciatura, a autora não teve oportunidade de avançar para além dos três primeiros actos da Tragédia (1352 versos).

O testemunho mais conhecido é o da carta quadrimestral de Outubro daquele ano, escrita por Pero Dias.⁷

Al domingo siguiente se representó una tragedia que compuso el P. maestro Venegas. (...) Auía en cada acto un choro de letra muy deuota, y muy bien compuesto *en punto de canto de órgano*, y *8 ó nueve músicos que los cantauan muy bien*; y contentáronse tanto todos destes choros, máxime los religiosos, que no sólo los que estauan presentes, pero aun los de Sancta Cruz (que no salen fuera) los pedieron con mucha instancia, y dándoseles dizían que no auían uisto cosa semejante. Fué grande el concurso de gente que uino a esta tragedia, así de los de la ciudad, como de los doctores de la vniuersidad, y para todos ordenó el P. Mirón que vudiesse lugares distintos (...). Fué muy general el contentamiento de todos, porque las figuras de la tragedia eran muy propias y muy ricamente uestidas, y la letra muy deuota y sententiosa: tanto que algunos religiosos llorauan; y dezía el rector⁸ que en todo los Padres mezclauan la deuoción, hasta en los choros de la tragedia(...). *Vnos dezían que en medio de Grecia no se pudiera representar mejor* (...). Vinieron después muchos visitar al P. Venegas, y en todo ueya la común satisfacción que dello tenían.

O acontecimento teve repercussões em toda a cidade de Coimbra: a Universidade com o reitor e o corpo docente, os magistrados, os religiosos de todos os colégios e simples populares, encheram os dois andares do pátio do Colégio.

A peça compreendia cinco actos, como postulava o teatro antigo. Espontaneamente o cronista deixa transparecer qual o paradigma daquela nova concepção de teatro: *en medio de Grecia no se pudiera representar mejor*.

Assim como no teatro antigo a música era parte integrante e tinha por isso um papel estruturante na obra, assim também para o dramaturgo jesuíta, os Coros da tragédia não deviam ser interlúdios desligados da acção, mas sim Coros cantados, representando uma personagem colectiva, como acontecia na tragédia antiga. Também os Coros de Miguel Venegas executavam uma música criada para o efeito, e tinham a função de comentar a acção ou exprimir um sentimento de luto, de triunfo, de louvor ou devoção.⁹

Quanto à natureza da composição musical, a carta de Pero Dias permite-nos concluir que não se tratava de improvisações fáceis sobre melodias preexistentes, como se supôs¹⁰, mas sim de composições próprias, em polifonia¹¹, com ou sem acompanhamento instrumental, executadas por oito ou nove cantores chamados de fora.

De facto, como observa Owen Rees¹², – autor de um valioso estudo sobre polifonia em Portugal, em que revelou a existência de alguns exemplares de composições musicais desta natureza – o facto de esta carta aludir aos intérpretes dos Coros como «músicos», sugere que seriam intérpretes habituados ao canto, em vez de alunos do Colégio, de cujo *curriculum*, ao contrário do das outras escolas congéneres, estava excluída a classe de canto.

7. *Litt. Quad.*, 6, 362-363.

8. Refere-se, evidentemente, ao reitor de Universidade e não ao reitor do colégio.

9. Por vezes, o dramaturgo tem mesmo a preocupação de fazer o Coro intervir directamente na acção, como acontece na Achabus. É o Coro que desvia o soldado perseguidor do profeta Elias, e é também o Coro que transporta o cadáver do rei, enquanto entoa o seu epicédio.

10. Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993, 23.

11. *i. e. en punto de canto de órgano*, como escreve a carta. Como é sabido, a música dramática antiga era monódica e não polifónica.

12. Owen REES, *Poliphony in Portugal c. 1530-c.1620 Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York and London, Graland Publishing, 1995, 105.

Deste modo, o compositor a quem fora pedida a obra musical seria provavelmente o encarregado de ensinar, ensaiar e reger uma pequena Capela de Canto de Órgão, a quem caberia a execução musical dos Coros durante a representação da tragédia: um verdadeiro *chorodidáskalos* ao modo dos festivais dramáticos atenienses.

Graças aos estudos pioneiros do próprio Owen Rees, já tive oportunidade de identificar esse autor com Dom Francisco de Santa Maria, ou Francisco Castelhana, um músico que se encontrava ao serviço particular do Bispo de Coimbra, D. João Soares – que era então um dos maiores benfeitores do Colégio e um assíduo frequentador dos seus Actos Públicos, como escrevi recentemente¹³.

O músico que colaborou com Venegas na composição dos seus primeiros Coros dramáticos, em 1559, pertencia à capela privada de D. João Soares. O Bispo de Coimbra não apenas financiava os prémios literários que os jesuítas entregavam anualmente aos melhores alunos, como emprestava gratuitamente os seus cantores e o respectivo Mestre de Capela, para que se realizasse um dos mais importantes Actos Públicos que até aí houvera no Colégio.

Aparentemente Miguel Venegas acabava de introduzir na vida escolar e urbana algo inovador. Do ponto de vista musical pelo menos, os monges de Santa Cruz – não o esqueçamos – confessavam não haverem visto nada de semelhante, e por essa razão pediram as partituras.

Da mesma carta conservaram-se manuscritas mais duas versões latinas, que contêm alguns aspectos interessantíssimos para quem busca as origens da música no teatro jesuítico português¹⁴.

Aedificatum est in interiori peristyllo theatrum quoddam aptissimum, quod ex altera parte gymnasia quaedam attingebat, ubi sese actores receperant, ut inde per gradus quosdam in theatrum ascenderent ita tamen ut a nemine, nisi post postquam in medium prodibant, uideri possent. Hanc partem uersus domus, quaedam a fratribus structa est cum tribus ianuis pulcherrime depictis, unde actores in publicum procedebant (...) multo enim anteaquam in publicum prodirent sibi commissa recitabant ne imparati rem aggredirentur. Qua ratione factum est ut optime suas partes egerint.

In finis cuiusque actus, *a choro, qui octo aut nouem musicos continebat*, quaedam ad ipsam rem pertinentia *optime more tragico canebantur*. Ipse concentus, multis praesertim religiosis tantopere placuit ut nonmodo ii qui aderant uerumetiam *Sanctae Crucis monachi, quibus foras egredi non licet, numeros rythmosque summa contentione postularint*. Quibus cum essent concessi nihil se uidisse melius apertissime affirmabant.

Spectatorum innumerabilis fere fuit multitudo, quibus Pater doctor Miron in superiore peristyllo, quod totum sub selis erat occupatum, certa loca designauit: rectori scilicet, ac Academiae alium, alium uiris religiosis, qui ex omnibus fere coenobiis conuenerunt; urbis rectoribus uirisque nobilibus uersus aliam partem locum constituit, in inferiori aut atrio reliquae multitudini locus relictus est.

Placuitque omnibus magnopere res ipsa, idque frequentissimo theatro incredibili plausu comprobatum est. Erant enim actores, tum industrii, tum etiam aurea ueste, omni apparatu ornatusque uidendi. *Tragedia uero ipsa et uerbis amplissimis et grauissimis sententiis quasi quibusdam luminibus passim erat illustrata. (...)*

Quidam in media Graecia, cum et litteratissimorum uirorum copia et omnis doctrinarum genere maxime, elegantius nihil agi potuisset afferebant. Alii nulla re Summi Pontificis aduentum, si Conimbricam ueniret magnificentius celebrari posse testabantur.

Multi, post rem peractam patrem Michaellem Vanegam cum incredibili gratulatione inuisebat (sic). Omnes denique quantum uoluptatis ac delectationis ex ea repperceperant, clarissimis argumentis indicabant.¹⁵

13. «Música para o teatro humanístico em Portugal: Dom Francisco de Santa Maria, Miguel Venegas S. I. e o Colégio das Artes de Coimbra (1559-1562)», *Humanitas* LV (2003), 315-340.

14. *Archivum Romanum Societatis Iesu* (ARSI), *Lus.* 51, ff. 53-54 e 55-56 (carta de 6 de Outubro de 1559).

15. ARSI., *Lus.* 51, fol. 56.

Traduzo:

Construiu-se no pátio interior um palco que de um lado confinava com a parede do colégio, onde os actores se recolhiam, para dali subirem por uns degraus até ao palco, de forma que não fossem vistos por ninguém, antes de avançarem para o meio. Voltada para este mesmo lado estava uma casa que fora construída pelos irmãos, magnificamente pintada com três portas, de onde os actores avançavam para o público (...). Muito antes de aparecerem em público, na verdade, recitavam para si as suas partes, a fim de não actuarem mal preparados. Por esta razão todos representaram muito bem as suas partes.

No fim da cada acto, *um Coro composto por oito ou nove músicos cantava* um comentário ao texto, *em belíssimo modo trágico*. Aquela execução causou tanto agrado, principalmente aos religiosos, que não apenas os que assistiram mas *até os monges de Santa Cruz, que não podem sair, pediram com insistência que lhes dessem as músicas*. E como lhes fossem dadas, diziam que nunca tinham visto coisa melhor.

A multidão de espectadores foi numerosa. Entre eles o P. Doutor Mirão reservou alguns lugares distintos no pátio de cima, que ficou todo ocupado com cadeiras; para os reitores da cidade, para a gente nobre e restante multidão, reservou outro lugar, no pátio de baixo.

A peça a todos agradou, como se comprovou pelo teatro cheio e pelos numerosos aplausos. Os actores eram na verdade dignos de serem vistos, quer pela sua habilidade, quer pela riqueza das vestes e toda a sorte de ornamento e de aparato de que usavam. *A tragédia era aqui e ali ilustrada por palavras elevadíssimas, sentenças profundas e numerosas figuras de estilo. (...)*

Alguns diziam que no meio da Grécia, onde floresciam tantos homens eruditos e todo o género de doutrinas, não se podia representar de forma mais elegante e elaborada. Outros afirmavam que se o Sumo Pontífice viesse a Coimbra, nada mais digno haveria para o receber.

Depois da representação, muitos vinham felicitar o P. Miguel Venegas com grande satisfação. E todos enfim afirmavam com bons argumentos quanto agrado e contentamento receberam daquela tragédia.

A visão que temos da representação é agora mais completa.

Chamou a atenção o estilo elevado do discurso e a habilidade retórica (Não podemos esquecer que o teatro escolar era um dos veículos da pedagogia humanística, dirigido simultaneamente à competência retórica dos seus actores e à elevação moral do público). Por outro lado, não há dúvida de que o texto musical adquiriu na tragédia uma importância muito singular, sem deixar para segundo plano o texto literário. Pelo contrário: ambos se fundiam num mesmo tecido em que a música tinha por função realçar a palavra, *more tragico*. Por isso o Reitor da Universidade podia dizer que em tudo os padres misturavam a devoção. Até nos Coros da tragédia.

Tal como no teatro antigo, os Coros da tragédia tinham por função cantar *quaedam ad rem pertinentia*, ou seja, comentar a própria acção, *more tragico*, no final de cada acto. E faziam-no em cena, onde actuavam as restantes personagens, como viria a referir o P. Luís da Cruz no seu prólogo¹⁶.

Penso que, independentemente do exacto significado da expressão *more tragico*, esta descrição pressupõe uma nova concepção de espectáculo dramático, em que a música, incondicional aliada da palavra, parece vir da periferia para o centro da composição, constituindo um género próprio, mais do que um simples ornamento extrínseco ao espectáculo teatral.

Não estamos pois simplesmente perante a natural secundarização do texto literário, imposta pelo gosto do aparato cénico próprio da época, como podíamos pensar pelas recorrentes alusões à riqueza das vestes e dos ornamentos. Pelo contrário, graças à vigência dos modelos estéticos greco-latinos, o texto literário goza agora de um primado essencial, ao qual a própria música se submeteu.

16. Vd. infra n. 20.

O dramaturgo e o músico criaram portanto um género artístico novo, a que Pero Dias, o autor do primeiro texto, chamou simplesmente *Choros*, e cujos modelos são uma vez mais os modelos teatrais humanísticos da Antiguidade greco-latina. A esse género novo se referia Gaspar Álvares quando escrevia que o Coro cantava *optime more tragico*.

3. A *Tragédia de Acab* (1562) e o MM 70 da BGUC

Da representação da *Achabius*, em 1562, o nosso conhecimento é mais sumário: apenas algumas linhas da Carta quadrimestral escrita por Francisco Álvares, em Setembro do mesmo ano:

Hizose aqui mismo una tragedia, que compuso el P. Venegas, muy elegante y artificiosa, de la persecucion de Helias y muerte del Rei Acab, la qual se representó con grandissimo fausto y aparato, no solamente de *muchos y diviersos instrumentos de música*, qua causaron grande gusto a los oyentes, mas aún con uestidos muy ricos y de gran pretio, y sobretudo las figuras eron tan proprias y naturales, cada una en lo que representaua, que causava grande admiracion en todos; y assi quedaron muy satishechos y contentos, specialmente el Rector y doctores de la Uniuersidad¹⁷.

A representação deu-se no final do ano escolar, pouco antes da cerimónia da distribuição dos prémios literários e das festas da Rainha Santa (padroeira do Colégio).

Por outra carta (escrita por Manuel Álvares em Fevereiro de 1562), também sabemos que os ensaios dos cantores dos Coros começaram bem mais cedo, isto é, 4 ou 5 meses antes da representação.

Afortunadamente, um MM da BGUC (MM70) transmitiu-nos uma parte significativa dos Coros da *Achabius*: a parte integral do *superius* dos Coros III e IV e ainda um fragmento de 11 versos do solista que dava início ao Coro V, ou *Coro dos Samaritanos*, que consiste no epicédio do Rei Acab.

Embora em estado fragmentário, estas composições não deixam de se revestir da maior importância, pois elas são os mais antigos exemplares conhecidos de composições daquele género dramático.¹⁸

Aparentemente, o MM 70 da BGUC seria um livro de Canto. Ao lado dos Coros dramáticos da *Tragédia de Acab* encontram-se, também em estado fragmentário, os Coros da tragédia *Sedecias*, à qual Dom Sebastião assistiu em Coimbra, em 1570. Como o MM contém apenas uma parte vocal de um conjunto de quatro, ou cinco, ou mesmo mais vozes, seria certamente um livro para uso indi-

17. Carta de Francisco Álvares, de Coimbra, 1 de Setembro de 1562, não publicada nos MHSI. O Ms encontra-se em ARSI, *Lus.* 51, fol. 227v. A *Tragédia de Acab* foi também a primeira peça conhecida a ser representada em Roma, no Colégio Germânico, em 1565. Embora nunca tenha sido publicada, várias bibliotecas da Europa e da América conservam os seus Ms: Lisboa, Coimbra, Évora, Perúcia, Chantilly, Dillingen, Munique, Colónia, Messina, Cidade do Vaticano, Roma, Rio de Janeiro e Nova Iorque. Esta abundância de Mss por toda a Europa aponta para a realização de muitas outras representações, cujas notícias se perderam, mas já pode provar que até meados do séc. XVIII o tema bíblico da morte do rei Acab e da rainha Jezabel, bem como o episódio da vinha do seu súbdito Nabot, atraía o interesse do público, dentro e fora dos Colégios da Companhia, em várias cidades da Itália, Polónia, França, Países Baixos, e principalmente nos países de língua Germânica, e em cidades que mais se debateram com lutas religiosas, como Praga, Maastricht, Ingolstadt, Dillingen, Innsbruck, Ratisbona, Würzburg, Hildesheim, Rottenburg, Paderborn, Görlitz, Munique, e outras. Cf. Margarida MIRANDA, *Miguel Venegas e o nascimento da tragédia jesuítica*. 218-221.

18. Os Coros dramáticos de Dom Francisco, bem como grande parte da sua obra musical – da qual destaco principalmente os Salmos, cuja escrita revela um profundo parentesco com os Coros – já foram modernamente transcritos por Pedro Carlos Lopes de MIRANDA, *D. Francisco de Santa Maria, Cantor Mor de Santa Cruz de Coimbra*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001, [tese de mestrado policopiada].

vidual dos cantores – não de cantores do Colégio onde as tragédias foram representadas, mas provavelmente dos cantores do Mosteiro de Santa Cruz, já que grande parte das obras musicais incluídas no caderno se destinava às festas principais daquela comunidade (Natal e Semana Santa, mas também Santo Agostinho, Santa Apolónia, São Teotónio, Santo António).

Que os Coros trágicos de Venegas e de Francisco de Santa Maria se encontrem numa colectânea de textos litúrgicos não deve aliás surpreender-nos. É mais uma prova de que eles podiam ser executados isoladamente nas igrejas, como aconteceu com os Coros da *Saul* de Simão Vieira, em Évora, que depois da representação, passaram a ser cantados por ocasião de determinadas festas litúrgicas.

Analisar em profundidade a escrita musical de cada um destes Coros não seria oportuno. Não podemos porém deixar de apontar alguns traços mais distintivos que confirmam a opinião Owen Rees¹⁹. Segundo este musicólogo, o que destes Coros chegou até nós é o produto de uma estreita colaboração entre o dramaturgo humanista e o músico. Assim, o dramaturgo e mestre de Retórica terá imposto ao músico determinados critérios estéticos ligados à sua própria concepção humanística de teatro e de música, numa tentativa consciente de restaurar as características da música dos Coros, no drama antigo.

Com efeito, enquanto nas restantes composições do MM 70 a mancha do texto musical é bastante mais extensa do que a do texto latino, nos Coros *ao modo trágico* de Dom Francisco, pelo contrário, foram eliminados os longos melismas e as repetições verbais, ao passo que a notação musical se desenvolve em perfeita correspondência com o texto (*i.e.* um valor musical para cada sílaba do texto).

Em meados do século XVI, portanto, princípios de natureza retórica e literária fizeram surgir no teatro humanístico em Portugal um novo género dramático-musical, os *coros para tragédias*, de composição harmónica mas homofónica, em que a música tinha a função de valorizar o texto poético, segundo os cânones da dramaturgia greco-latina.

Embora a composição musical da *Achabius* seja predominantemente polifónica, não podemos ignorar ainda certas intervenções de canto monódico, quer no próprio diálogo entre personagens, no acto II, quer nas intervenções do Coro, nomeadamente nas partes solísticas do Coro V.

Ora, como sabemos, no final do século XVI, o desenvolvimento do canto monódico foi naturalmente um factor determinante na evolução para o drama musical. Mas o que em Itália se praticava (em Florença, por exemplo) em determinados madrigais, ou esporadicamente, em interlúdios dramáticos, consistia em fazer cantar apenas a parte superior da polifonia, enquanto as restantes vozes eram executadas por instrumentos de música.

Na *Tragédia de Acab*, pelo contrário, a música pertence às próprias personagens: em primeiro lugar ao Coro, que tem o papel de personagem colectiva, como preceituava o teatro antigo; em segundo lugar ao Anjo que aparece a Elias, no acto II.

Embora o MM 70 nada conserve que diga respeito ao canto do Anjo, o facto de esta personagem se exprimir em anapestos, numa cena que seria um dos momentos mais altos do espectáculo, é um forte indício de que essas intervenções seriam também cantadas. Assim, os vv. 933 e ss. e os vv. 1028 e ss. constituem aparentemente duas monodias, a cantar com ou sem acompanhamento instrumental.

O Coro, por sua vez, podia participar de forma colectiva, ou manter um diálogo com um solista, como acontece com o Coro dos Samaritanos (Coro V), que é entoado enquanto os próprios can-

19. *Poliphony in Portugal...*, 107-108.

tores transportam o cadáver do rei. Na verdade, o fragmento do Coro V que se conserva no MM 70 é precisamente um exemplo de um canto dramático de carácter monódico. A confirmar esta informação, nos restantes Manuscritos da tragédia, os 69 versos do Coro estão distribuídos entre *Vnus ex Choro* e *Totus [Chorus]*. O que o MM 70 contém são apenas os primeiros 11 versos, pertencentes ao solista.

Como por estes dados se pode verificar, para o autor da *Tragédia de Acab*, a música não era concebida como interlúdio mas como parte integrante do drama. Por essa razão, no início do século XVII, quando o P. Luís da Cruz descreve a actuacção do Coro, diz que ele deixara de representar atrás do pano e passara a desfilar em cena, com vestes aparatosas. «E neste género» continua, «podem porventura os Portugueses ter feito algo de notável»²⁰.

Da tentativa de restaurar aquilo que os mestres de Retórica do Humanismo julgavam ser a música antiga, nascia portanto o novo *mos tragicus*, em que as notas deviam corresponder às palavras, respeitar a acentuação do texto e o seu significado, potencializar o seu sentido expressivo e acompanhar as suas emoções.

4. A reconstituição do teatro grego e as realizações anteriores à Camerata Fiorentina

Podemos assim estimar com maior legitimidade o valor musical da dramaturgia jesuítica em Portugal (até agora considerada destituída de originalidade) e também o seu contributo para a lenta evolução de outro fenómeno artístico que foi o *drama per musica* e a ópera.

Como se sabe, na sua acepção moderna, a ópera nasceu da intenção de fazer ressurgir a Tragédia Grega, por parte de uma Academia de intelectuais e artistas italianos, denominada *Camerata Fiorentina*, de que faziam parte nomes como, Giovanni Bardi e Vincenzo Galilei, pai do astrónomo, e autor do *Dialogo dalla musica antica e della moderna* (1581), que sustentava a defesa do canto monódico dos Antigos contra o estilo contrapontístico da época.

A guerra à polifonia movida especialmente por Vincenzo Galilei, mais filósofo do que músico, era aliás mais uma expressão da sensibilidade manifestada também pelos cardeais de Trento e pela mentalidade da Contra Reforma, adversa à polifonia religiosa.

O primeiro passo no recuperar das formas artísticas à moda grega foi dado em 1597, com uma peça hoje perdida: *Dafne*, de Jacopo Peri, sobre libreto de Rinuccini. Tratava-se na verdade de uma obra da tradição pastoril (Dafne é o nome de um pastor mítico), originada num interlúdio que fora criado em 1589 para uma comédia representada em Florença, por ocasião do casamento de Fernando de Medici com Cristina de Lorena. O tema era a vitória de Apolo sobre a serpente Píton. Em termos bastante simples, podemos afirmar que esta composição, *Dafne*, representa afinal a última fase do madrigal (de menor força dramática), e a primeira expressão da ópera.

Pouco depois, em 1600 seguiu-se uma outra criação de maior relevo musical: *Euridice*, do mesmo libretista Rinuccini.²¹ A *Euridice* de Jacopo Peri, com libreto de Rinuccini, é a obra que

20. P. Luís da CRUZ S.I, *O Pródigo (Tragicomédia)...*, 36-37.

21. Este é efectivamente o primeiro drama musical nascido no seio da *Camerata Fiorentina* com o objectivo de reconstituir o drama grego antigo. No entanto a *Euridice* da Rinuccini conheceu duas versões: uma de Jacopo Peri e outra de Caccini, ambas representadas em Florença, no palácio Pitti, dos Medici. A primeira, de Peri, com a colaboração de Caccini, foi estreada em 1600, para festejar o casamento de Maria de Medici com Henrique IV de França. A segunda, de Caccini, só foi executada em 1602, por ocasião da visita de dois cardeais à cidade. No entanto, a partitura de Caccini foi a primeira a ser impressa, em Janeiro de 1601.

consagra o aparecimento do melodrama, com uma linguagem musical que respondia às exigências da poesia dramática, com um notável respeito pela acentuação silábica e uma grande flexibilidade – uma linguagem análoga à que se julgava ter sido utilizada no teatro antigo. O texto de Rinuccini é cuidadosamente estruturado, e a música caracterizada por uma grande flexibilidade, confiando ao coro um papel essencial, como na tragédia grega.

Se estas duas peças constituem, para os historiadores da música, o primeiro passo para o nascer da ópera, efectivamente, o problema da reconstituição das representações gregas, já tinha conhecido ao longo do séc. XVI um variado número de soluções musicais: a *Orbecche* de G.B. Giraldi Cinzio, representada em Ferrara em 1541, foi uma das obras mais representativas do teatro trágico italiano do séc. XVI e da reforma literária promovida pelo próprio Giraldi – o poeta que fez sair a tragédia dos círculos mais restritos e a transformou em espectáculo, indo ao encontro dos gostos de um público avesso ao género. A música, infelizmente perdida, foi escrita por Alfonso della Viola, que compôs também música para outras obras dramáticas. Embora conotado com as técnicas musicais dos mais antigos madrigalistas, Della Viola foi um dos músicos que mais contribuiu para que Ferrara tivesse uma singular importância no desenvolvimento das formas musicais dramáticas. Na *Orbecche*, de Giraldi Cinzio, Della Viola terá tido portanto a primeira oportunidade de compor música para coros trágicos, isto é, *coros para tragédias*.

Além de Alfonso della Viola, também Cipriano de Rore compôs música para uma tragédia de Cinzio, provavelmente a *Selene* (1548?).

Cláudio Méruolo compôs música para *Le Troiane* de Dolce (1566).

Possuímos ainda notícia de composições anónimas para outras representações trágicas, como a *Alidoro*, de Gabriello Bombace, representada em Reggio d'Emilia em 1568, numa festa em honra da duquesa de Ferrara, e a *Marianna* de Dolce, editada em 1565, em Veneza²².

Os Coros mais célebres do teatro humanístico italiano foram no entanto os Coros do *Rei Édipo*, de Sófocles (compostos por Andrea Gabrieli para a tradução de Orsatto Giustiniani), que foi representada em Vicenza em 1585, na inauguração do teatro Olímpico²³. Além dos coros que encerravam os primeiros quatro actos, havia também música instrumental, mas foram os coros que ganharam o maior interesse do público.

Se Cipriano de Rore compôs os seus coros como se se tratasse de madrigais musicais, com os procedimentos mais comuns da técnica polifónica do seu tempo, Gabrieli, pelo contrário, elevou a primeiro plano a dimensão verbal do texto de Giustiniani, e compôs uma polifonia nota a nota, sem grandes acidentes melódicos ou rítmicos, numa espécie de 'recitativo polifónico'.

Ao contrário das comédias, dos dramas pastorais e de outras formas de teatro não regular, os exemplos de tragédia com participação musical são, como se pode verificar, bem mais escassos. À

22. Da *Alidoro*, de Gabriello Bombace, chegaram-nos alguns comentários anónimos, em relação aos Coros, ao canto de solistas e às partes internas de música polifónica instrumental. Da *Marianna* de Dolce conhecemos apenas as referências ao canto, feitas na dedicatória da edição de Veneza. Cf. P. FABRI, «Fatti e prodezze di Manoli Blessi», *Rivista italiana de Musicologia* 11 (1976), 187-188. O mesmo autor dispõe ainda de um interessante estudo de síntese sobre a realidade musical dramática em Itália durante o séc. XVI. Vd. Paolo FABRI, «Tragedia e Musica nell'Italia del Cinquecento», in M. CHIABÒ - F. DOGLIO (ed.), *Nascita della Tragedia di Poesia nei Paesi Europei*, Atti del XIV Convegno Internazionale, Vicenza, 1990, 197-205.

23. Vd. N. PIRROTA, «I cori per l'*Edipo tiranno*» in F. DEGRADA (ed), *Andrea Gabrieli e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale (Venezia 16-18 settembre 1985), Firenze, 1987, 273-292. A composição musical dos coros mereceu uma edição em 1587: *Chori in musica composti da m. Andrea Gabrieli, sopra li chori della tragedia Edipo tiranno. Recitati in Vicenza l'anno MDLXXXV con solennissimo aparato*, Venezia, Angelo Gardano, 1587. Sobre a representação de 1585 vd. L. SCHRADE (ed) *La représentation d'Edipo tiranno au teatro Olimpico (Vicence 1585)*, Paris, 1960 e A. GALLO, *La prima rappresentazione al teatro Olimpico*, Milano, 1973.

excepção das tragédias de Cinzio, todos os *coros para tragédias* da tradição humanística italiana são afinal posteriores aos *coros para tragédias* do Colégio das Artes, o que lhes confere um carácter ainda mais inovador.

Em Portugal, na verdade, as tentativas de unir a música ao teatro de inspiração trágica e clássica são muito anteriores ao séc. XVII: em meados do séc. XVI (50 anos antes, portanto) em Coimbra já existia um género musical novo a que se chamava *choros para tragédias*...²⁴

A notícia mais remota de *coros para tragédias* executados em Coimbra pertence à peça *David*, que Diogo de Teive compôs para os seus alunos, e que fez representar no mosteiro de Santa Cruz, em Março de 1550. Da peça nada mais se conhece a não ser que era sobre a vitória de David sobre o gigante Golias, e que “os choros das moças (...) diziaõ *Saul percussit mille Rex autem David decem millia* e [que] foram muito espantosamente cantados...” como refere um texto historiográfico escrito um século mais tarde (1668), a *Lembrança das cousas que socederam depois da reformação do mostr*o.²⁵

Com a obra do P. Miguel Venegas e de D. Francisco de Santa Maria (as tragédias neolatinas *Saul Gelboeus* e *Achabus*, entre 1559 e 1562), a prática musical no teatro humanístico conheceu um novo impulso.

Desse impulso resultou um estilo musical novo, em que a música se tornou mais do que um simples ornamento. Tinha por função realçar a expressividade retórica do texto, e não prolongar o espectáculo, como acontecia com os interlúdios dramáticos.

Estamos assim diante de uma nova concepção de espectáculo dramático, cujo paradigma é sem dúvida a prática teatral Antiga. Graças à vigência dos modelos estéticos greco-latinos, o texto literário passa a gozar de um primado essencial.

Antes mesmo dos Coros do *Edipo Tiranno* compostos por Andrea Gabrieli em 1585, surge em Portugal um tipo de composição homofónica, uma espécie de declamação harmónica mas homofónica, essencialmente diferente do chamado *stile antico*, em que predominavam os movimentos melismáticos e as repetições verbais.

Este género de composição orientada para a compreensão do texto, ia naturalmente ao encontro dos ideais estéticos de Trento. Mas no caso de Coimbra, Dom Francisco de Santa Maria parece ter acrescentado aos ideais de Trento os ideais retóricos do dramaturgo. Chamado a compôr os seus primeiros *Coros para tragedias*, Dom Francisco adequa-se aos ideais estéticos do humanista e ambos procuram recuperar o velho ideal grego da união entre a música e a poesia.

Assim, se todos os géneros literários dramáticos com participação musical (dramas litúrgicos, mistérios, moralidades, madrigais dramáticos, interlúdios, oratórios...) terão dado o seu contributo

24. Leia-se o *Obituário de Santa Cruz* no que respeita a Dom Francisco de Santa Maria. Foi justamente esse o género que celebrou o músico. Cf. *Obituário de Santa Cruz*, publicado por Pedro de AZEVEDO, *Rol dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho, por Dom Gabriel de Santa Maria*, Academia das Ciências de Lisboa, Boletim de segunda classe, vol. 11, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1916-1918, 146-147: «Era consumado em sciencia de musica e contra ponto, e chegou ao cume desta sciencia (...). *Compos muitos choros pera tragédias*, especialmente pera uma grande que el Rei Dom Sebastião ueo uer a esta cidade, e os seus foram escolhidos entre muitos porque pera isso tinha especial graça». A tragédia referida é a *Sedecias* do P. Luís da Cruz, representada em Coimbra em 1570.

25. *Apud* Mário BRANDÃO, *A Inquisição e os Professores do Colégio das Artes*, I, 648, n. 1 *Lembrança das cousas que socederam depois da reformação do mostr*o, códice outrora de Santa Cruz (hoje Ms. 175 da Biblioteca Municipal do Porto), fol. 395v. Mário Brandão corrige no entanto os autores crúzeos, pois ambos afirmavam ter-se dado a representação em 1551, data do magistério de D. António e não no seu bacharelato (1550). No seu Processo na Inquisição o autor, Diogo de Teive, refere-se também à ocasião da representação e aos actores de que se serviu. Vd Costa RAMALHO «A formação Conimbricense de Andrieta», *Humanitas* 50 (1998), II, 715. Mário BRANDÃO publicou *O Processo na Inquisição de Mestre Diogo de Teive*, Coimbra, 1943.

para a criação do melodrama, essa evolução não se deu apenas nas cidades do Norte da Itália. O desejo de restaurar a unidade da prosódia antiga, e de recuperar a antiga união entre o gesto teatral e o gesto musical não se esgotou nos grandes centros artísticos italianos (Florença, Veneza, Roma).

Com a sua tradição dos *coros pera tragédias*, anteriores, afinal, aos *coros do Edipo Tiranno* do teatro Olímpico, também Portugal, nomeadamente Coimbra, participou no movimento artístico que foi abrindo o caminho para o nascimento dessa forma musical específica, resultante da associação harmoniosa de duas artes, a poesia e a música. No centro dessa evolução artística esteve precisamente a produção dramática jesuítica neolatina.

Mesmo que a *Camerata Fiorentina* reivindique a prioridade no abrir do caminho para o *drama per musica*, não podemos ignorar estes marcos importantes, nascidos justamente da estreita colaboração que se verificou entre músicos e dramaturgos humanistas, ao longo do séc. XVI.